

SAMANTHA MARENZI

IL MONTAGGIO DELLE ESPRESSIONI. GLI ALBUM E LE SERIE NEL CONFRONTO TRA REPERTORI VISIVI: IL CASO ADELAIDE RISTORI E HERBERT WATKINS

Nel giugno 1857, in occasione della tournée londinese di Adelaide Ristori, il fotografo vittoriano Herbert Watkins la riprende nei costumi e negli atteggiamenti di alcuni suoi famosi personaggi di scena. Da questa seduta di posa scaturisce un gruppo di immagini organizzato in diverse serie conservate in collezioni (e secondo criteri) differenti. In primo luogo figurano tra le fotografie del *Fondo Adelaide Ristori* al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova nella forma di una trentina di stampe sfuse che costituiscono un insieme coerente per stile e formato e nel quale sono scanditi i momenti salienti di un intero repertorio. Le stampe di Watkins conservate a Genova costituiscono inoltre le matrici delle undici litografie che compongono il noto libretto *Adélaïde Ristori. Album Artistique* stampato a Parigi nel gennaio 1858, uno dei primi album illustrati dedicati a un'artista della scena. Qui le immagini migrano da una tecnica grafica all'altra cambiando di segno, e di autore. Infine, le stesse fotografie fanno parte del *Watkins Album*, una corposa raccolta di ritratti a personalità di prestigio della Londra vittoriana (tra cui attori e attrici) conservata alla National Portrait Gallery.

Il presente contributo ricostruisce il passaggio delle stesse immagini tra questi diversi repertori osservandoli dalla prospettiva del teatro e della fotografia e riconoscendo gli stessi gesti espressivi nelle diverse strategie di montaggio.

1. *Le fotografie del Fondo Adelaide Ristori e il loro utilizzo negli studi teatrali*

Presentando le raccolte fotografiche conservate presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova nell'ambito di un convegno veneziano sul teatro in fotografia, Gian Domenico Ricaldone ha descritto il *Fondo Adelaide Ristori* proponendolo come una mappa degli studi fotografici sparsi in tutto il mondo:

Tra le collezioni storiche meritano particolare attenzione le fotografie dell'archivio di Adelaide Ristori, senza dubbio tra le prime attrici italiane a usare la fotografia come

strumento di diffusione della propria immagine. La celebre 'attrice marchesa' [...] si fece ritrarre da molti fotografi internazionali nel corso delle lunghe tournées in giro per il mondo. Nell'archivio sono conservate 2.028 fotografie, realizzate da oltre quattrocento studi fotografici attivi in venticinque Stati diversi. La Ristori è ritratta sia in scatti privati, da sola o con la famiglia, sia in abiti di scena mentre interpreta una delle sue 'donne mondiali', cioè le eroine dei drammi storici o delle tragedie classiche presenti nel suo repertorio. [...] Consultare il fondo fotografico di questo archivio vuol dire, senza dubbio, intraprendere un viaggio nella fotografia internazionale dagli anni Cinquanta dell'Ottocento ai primi del Novecento e scoprire, oltre al teatro di questa attrice, anche molti autori della fotografia ottocentesca.¹

I numeri e le caratteristiche del fondo bastano a denunciare l'importanza quantitativa e qualitativa del documento fotografico tra i materiali relativi all'attrice e fanno emergere alcune peculiarità del rapporto che questa ha instaurato col mezzo fotografico: un rapporto precoce e anticipatore di quella che nei decenni successivi diventerà una solida alleanza commerciale e artistica. Tra i numerosi fotografi o studi che la riprendono ci sono i parigini André Adolphe Eugène Disdéri, a cui faremo cenno più avanti, Nadar, tra i più celebri pionieri della fotografia non solo ritrattistica, lo studio Mayer et Pierson, che conquisterà un posto nel mondo della moda grazie al celebre *Album Nigra* dedicato alla Contessa di Castiglione dopo la metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento. Tra gli americani, a New York Napoleon Sarony, che la ritrae a più riprese tra gli anni Sessanta e Ottanta dell'Ottocento,² e Gurney and Son, la coppia di padre e figlio il cui studio si impone per la ritrattistica di artisti della scena; a San Francisco la Thomas Houseworth and Co. attiva, oltre che nella fotografia, nella stereoscopia e in altre tecniche visive, gli Studi Elite, specializzato in ritratti alle celebrità e nella fotografia teatrale, e Bradley and Rulofson, gestito dal ritrattista Henry William Bradley associato dal 1863 con William Herman Rulofson, esperto di dagherrotipia e tra i primi educatori in campo fotografico. In Italia Henri La Lieure noto per la sua società 'Fotografia Parigina' attiva a Torino dove troviamo anche l'allievo di Nadar Michele Schemboche, e poi Vincenzo Spina a Roma, lo stabilimento Sciutto a Genova che oltre alla ritrattistica si dedica alla riproduzione di opere d'arte

1. G.D. RICALDONE, *Le raccolte fotografiche del Civico Museo Biblioteca dell'Attore*, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2021, pp. 280-281. La rivista raccoglie alcuni dei contributi presentati al convegno *Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell'Italia della Belle Époque* (Venezia, 27-29 novembre 2019). Il testo di Ricaldone, responsabile dell'archivio del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (d'ora in avanti MBA) ed esperto di fotografia, è raccolto nella sezione dedicata agli archivi.

2. Per uno studio di questo repertorio fotografico, indicativo della parabola artistica di attrice e fotografo, si veda M. ZANNONI, *La regina del teatro italiano e il 'Napoleone della fotografia'. L'incontro tra Adelaide Ristori e Napoleon Sarony*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 147-162.

come anche Alinari a Firenze, anche questo firmatario di fotografie della Ristori. E ancora lo studio Hansen & Weller a Copenaghen, che firma famose fotografie ai reali di Danimarca, Robert White Thrupp a Birmingham, autore di un celebre ritratto di Oscar Wilde, i londinesi Elliott & Fry, protagonisti della fotografia vittoriana, e W. & D. Downey, tra i favoriti della Regina Vittoria. Altri studi la ritraggono in Spagna e in America latina. La maggior parte di queste firme compare nelle immagini raccolte negli album conservati nel *Fondo Ristori* dove, con diversi criteri di montaggio, figurano fotografie private e in costume come a dipingere un paesaggio biografico in cui coesistono diversi livelli di realtà.

Gli album conservati sono trentasei, di cui diciassette nelle loro custodie originali che in qualche caso appaiono come scrigni destinati a contenere dei tesori. Due in particolare (i nn. 27 e 28), in bronzo e intarsiati, sono vere scatole di memoria consumate dal tempo e chiuse dalle copertine rigide che ne fanno delle piccole e lussuose tombe di famiglia. Ma, come accennato, è la composizione degli album a costituire un elemento di grande interesse, sia quando le raccolte si concentrano su uno stesso personaggio – spesso fotografato in città e anni diversi –, sia nella frequente alternanza tra foto teatrali e private: un elemento che fonde il collezionismo e la costruzione della memoria personale con la nascente cultura visiva tardo-ottocentesca che genera codici di raffigurazione e forme di diffusione delle immagini fotografiche. Oltre agli album, nel *Fondo Ristori* sono conservate molte immagini sfuse: stampe dei più diversi formati, dagherrotipi, immagini utilizzate nel corso del tempo per gli scopi più diversi, dalle mostre alle pubblicazioni. Tra queste, alcune serie divise per autore, come quella del fotografo inglese Herbert Watkins le cui fotografie confluiscono in raccolte più incentrate sulla visione complessiva del repertorio che sulle diverse interpretazioni dello stesso personaggio. Molto spesso, utilizzando le fotografie come fonti dell'arte dell'attrice, ci si imbatte nelle immagini di questo fotografo che la ha ripresa ricostruendo insieme a lei i gesti emblematici delle sue più celebri interpretazioni come cogliendola in azione, sebbene le fotografie siano state realizzate in studio e i suoi movimenti siano tradotti in pose. Ripresa a figura intera, appare dinamica sebbene fissata in una vibrante immobilità che trasforma le espressioni fuggevoli in visioni durature, come agiva la sapienza attoriale di fine Ottocento sulla memoria degli spettatori.

Nello stesso convegno veneziano a cui abbiamo fatto cenno – un appuntamento importante per la condivisione di metodologie di indagine sul teatro in fotografia che coinvolgeva gli studiosi di entrambe le aree disciplinari – due interventi provenienti dalle discipline dello spettacolo erano incentrati su Adelaide Ristori, evidentemente un caso studio esemplare per osservare la nascita del ritratto d'attore e il suo ruolo tra i documenti della storia del teatro. Il

primo era quello di Francesca Simoncini, esperta della storia degli attori tardo ottocenteschi, che utilizzava alcune fotografie per analizzare l'interpretazione della *Maria Stuarda* (terza scena del III atto) ricostruendo le fonti figurative della creazione del personaggio, riconoscendone alcuni elementi nelle fotografie e ponendo il problema del rapporto tra il movimento (che, nei suoi aspetti più irruenti, caratterizza gli elementi appresi dalla Ristori nella lunga pratica del mestiere e dimostra l'utilizzo dei tratti bassi della sua recitazione) e la posa (dove l'attrice si ricompone e usa i registri della recitazione alta che vuole consegnare alla memoria della sua arte).³ L'altro era il contributo di Cristina Tosetto, che ha fatto dialogare i documenti fotografici con le rassegne stampa a partire dall'utilizzo del formato *cartes de visite* utilizzato in molte fotografie scattate all'attrice in particolare nel contesto parigino.⁴ In tale frangente è centrale la figura di Disdéri, l'inventore del formato che avrebbe conosciuto uno straordinario successo commerciale e influenzato il rapporto della società ottocentesca con la fotografia. Sempre nell'ambito dello stesso convegno vi faceva riferimento anche Renzo Guardenti, esperto di iconografia teatrale, utilizzando la distinzione espressa dallo stesso Disdéri tra i ritratti della Ristori e la raffigurazione dei suoi personaggi per evidenziare l'«intrinseca ambiguità» della fotografia come fonte del teatro, mettendo in guardia gli storici dello spettacolo da «entusiastici, ma spesso fuorvianti, feticismi documentari».⁵

Sia nello studio di Simoncini che di Tosetto, incentrati su documenti diversi tra loro e basati su differenti strumenti di analisi, si faceva riferimento (pur senza menzionare l'autore) ad alcune fotografie scattate dal celebre ritrattista londinese Herbert Watkins. Anche Marianna Zannoni, tra gli ideatori del convegno e specialista di fotografia teatrale di fine Ottocento, aveva preso in esame delle fotografie dello stesso autore in un capitolo dedicato alla Ristori nel suo volume sui ritratti delle grandi attrici italiane, dove ricostruiva gli intrecci tra tournée, debutti e sedute di posa.⁶ Il contesto del loro incontro è quello della tournée londinese del 1857. Watkins chiede all'attrice di lasciarsi ritrarre nel ruolo di Camma in vista di una pubblicazione su «The Illustrated London News». Le fotografie realizzate su questo ruolo corrispondono alle testimonianze della Ristori sulla sua costruzione del personaggio scandita in tre attitudini, legate ciascuna a un cambio di costume, uno per ogni atto del dramma. La cu-

3. Cfr. F. SIMONCINI, *Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda' di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2021, pp. 29-44.

4. Cfr. C. TOSETTO, *Adelaide Ristori dalle 'cartes de visite' alla stampa internazionale (1854-1864)*, ivi, pp. 45-61.

5. R. GUARDENTI, *Fotografia e teatralità sulla scena europea del secondo Ottocento*, ivi, pp. 11-28: 28.

6. Cfr. M. ZANNONI, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, in partic. pp. 61-86.

ra con cui l'attrice ideava i costumi e gli accessori dei suoi ruoli è molto nota e spesso, come nel caso ricostruito da Zannoni, alle fotografie era consegnata la dimensione espressiva degli aspetti visivi del personaggio più ancora di quella gestuale dell'attrice. Ma in altri casi non è così. Basti l'esempio del gesto di Maria Stuarda che caccia la sua rivale Elisabetta ricostruito da Francesca Simoncini nel contributo già citato, dove la posa ieratica e duratura arrivava dopo una concitazione e si fissava nella memoria del pubblico così come sulla lastra fotografica (di Watkins). Nella stessa circostanza il fotografo la riprende anche come Lady Macbeth, altro grande successo delle recite londinesi del 1857, in Mirra, Giuditta, Medea, Francesca da Rimini, Fedra e altri personaggi.

Non figura nessun ritratto nel ruolo di Camma su «The Illustrated London News», che pubblica invece un articolo sul dramma di Giuseppe Montanelli definito poeta e filosofo che in una forma semplice più di ogni tragedia classica presenta un'eroina adatta al trattamento drammatico e fornita di occasioni di pathos e di bella poesia, interpretata in modo superbo dalla Ristori, che soprattutto nel primo atto mostra le differenti fasi dei sentimenti della protagonista con la stessa raffinatezza con cui il poeta le distingue e le concatena in un processo graduale.⁷ Eppure il periodico era, come indica il suo titolo, ampiamente illustrato, e utilizzava spesso le fotografie di Watkins (come di altri fotografi) per trarne delle incisioni, in un passaggio di procedimenti grafici che come vedremo è (per ragioni di tecniche di stampa) tipico dell'epoca. Lo stesso giornale porta diverse tracce della tournée londinese della Ristori e di alcuni eventi a essa correlati. Ad esempio, vi figurano alcune recensioni della sua celebre interpretazione del personaggio di Medea ripreso da attrici inglesi sulla scia dei suoi successi. Da attrici (come Edith Heraud), e da attori, i quali più che reinterpretare il personaggio imitano l'attrice italiana che lo impersona riproducendone il costume e le movenze e ponendosi al confine tra la caricatura e l'omaggio. È il caso del trasformista W.S. Woodin, che nei suoi spettacoli propone degli sketch in cui imita le interpretazioni di grandi attrici come Rachel e, appunto, Ristori, particolarmente in Medea. Leggiamo ad esempio su «The Illustrated London News» del 4 luglio 1857:

Mr. Woodin ventured on a very difficult feat – a dramatic imitation of Madame Ristori in the sixth scene of the third act of “Medea”, the famous soliloquy, in short, in which she addresses the statue of Saturn. This demand of Mr. Woodin the delivery about sixty verses in Italian, with passionate emphasis, musical elocution, and appropriate action. This feat, with all that it implies, Mr. Woodin performs to perfection.⁸

7. L'articolo non firmato appare nella rubrica *The Theatres, &c.*, «The Illustrated London News», 20 June 1857, p. 601.

8. «The Illustrated London News», 4 July 1857, p. 11.

Più orientata verso la parodia era invece l'interpretazione del comico Frederick Robson, che enfatizzava gli aspetti emozionali e la gestualità della Ristori suscitando allo stesso tempo risate e commozione. Charles Dickens era un suo ammiratore e la stessa Ristori era andata a vedere la sua imitazione. Watkins lo fotografa in diversi ruoli ma nella sua collezione spiccano le fotografie che lo riprendono nei panni di Ristori/Medea, con lo stesso costume e gli stessi gesti. Una strana sovrapposizione, un rimando di gesti espressioni e posture che l'immagine ingrandisce e fissa, e il cui interesse è amplificato dalla compresenza, nella stessa galleria di ritratti realizzata dall'autore, delle fotografie dell'originale'. La produzione di Herbert Watkins è uno snodo importante in questi passaggi da una tecnica grafica all'altra, da una interpretazione all'altra, da un ruolo all'altro. Le sue fotografie all'attrice (comprese quelle a Robson che la imita) sono conservate nel *Fondo Ristori* in vari formati di stampa montati su cartone, e anche nella raccolta di ritratti del fotografo conservata a Londra alla National Portrait Gallery. Il confronto tra questi repertori rivela gli strati su cui si deposita la memoria della Ristori: le stesse fotografie osservate in contesti diversi mostrano l'efficacia duratura del suo gesto espressivo al di fuori dei confini dello spettacolo e del teatro.

2. *Herbert Watkins. Ritratti, biografie, gallerie*

Quando, nel 1857, fotografa la Ristori, Watkins è nel pieno della sua scalata al successo nel fiorente settore della ritrattistica. L'anno precedente aveva aperto il suo studio al 179 di Regent Street, la principale via londinese del commercio fotografico (due anni dopo si sarebbe trasferito in un altro locale, sempre sulla stessa strada). Lo aveva chiamato Institute of Photography e lo pubblicizzava rivendicando la fedeltà alla natura, la mancanza di artificio e i bassi costi di realizzazione delle sue fotografie. Del 1856 è anche la sua prima partecipazione alla mostra della Photographic Society in London, dove ottiene molto successo con i ritratti dell'attrice Charlotte Cushman e del drammaturgo Joseph Stirling Coyne di cui vengono apprezzate le pose e la mancanza di affettazione. L'insistenza sulla somiglianza alla natura delle sue fotografie e sulla veracità degli atteggiamenti dei suoi soggetti pone Watkins nel pieno del dibattito sul nuovo mezzo di rappresentazione di cui Londra era, alla metà dell'Ottocento, l'epicentro.⁹ Un dibattito sul potenziale artistico della fotografia, ma che coinvolge anche le sue applicazioni commerciali mostrando

9. È in Inghilterra che di qui a poco nascerà il pittorialismo, il primo grande movimento di rivendicazione dello statuto artistico della fotografia, e che si sviluppa il dibattito tra approccio

quel continuo intreccio tra questi due ambiti che riguarda, nello stesso periodo, anche il teatro.

Sempre nel 1856 lo studio fotografico Maull and Polybank – presente anche questo con i suoi ritratti alle mostre della Photographic Society – aveva iniziato a pubblicare una serie mensile dal titolo *Photographic Portraits of Living Celebrities*. Alle fotografie erano associate delle note biografiche sui soggetti firmate da Herbert Fry, il quale dopo i primi quattro numeri si ritira dal progetto per fondare una collana simile ma a suo nome, la *Herbert Fry's National Gallery of Photographic Portraits*, per i cui ritratti si rivolge a Watkins. Qui, oltre alle biografie dei soggetti, appaiono accanto alle fotografie note manoscritte e frammenti di lettere autografe, materiali che impreziosiscono il progetto articolando il legame tra l'immagine e l'avventura umana delle celebrità fotografate: dei contemporanei di cui, attraverso una sorta di archiviazione dei volti, si costruisce la memoria. È in questo frangente che il fotografo si afferma attraverso i ritratti scattati a importanti personaggi della cultura inglese, in particolare Dickens, col quale scambia delle lettere che mostrano l'apprezzamento dello scrittore – inizialmente molto riluttante a posare e che poi si farà riprendere da lui più volte nel corso degli anni – per le sue fotografie.¹⁰

Nel 1858 il progetto di Fry si conclude, ma è probabilmente sulla scia di questa collaborazione che Watkins deciderà di raccogliere la sua produzione ritrattistica nella forma dell'album, o almeno così appare nell'acquisizione effettuata nel 1985 dalla National Portrait Gallery, che conserva, espone e avvia dei progetti di studio su *The Watkins Album*: una galleria di oltre centoventi ritratti realizzati negli anni Cinquanta dell'Ottocento,¹¹ quando il suo Institute of Photography raggiunge l'apice del successo.

Il ritratto e l'album sono due poli della cultura visiva di età vittoriana, una cultura che alimenta il culto e la tradizione della raffigurazione del volto umano (basti pensare alla creazione di una apposita pinacoteca, la National Portrait Gallery appunto, fondata a Londra proprio nel 1856) e diffonde la pratica della raccolta di immagini che documentano alcune delle grandi mode del tempo, prima tra tutte la passione per il teatro domestico e per i *tableaux vivants*

naturalistico e manipolazione dell'immagine animato dalle due figure chiave di Peter Henry Emerson e Henry Peach Robinson.

10. Per una ricostruzione del rapporto tra lo scrittore e il fotografo e per molte delle informazioni sull'attività di quest'ultimo rimando a L. LITVACK, *Dickens Posing for Posterity: The Photographs of Herbert Watkins*, «Dickens Quarterly», xxxiv, 2017, 2, pp. 96-158.

11. La National Portrait Gallery conserva 193 ritratti di Herbert Watkins di cui circa 120 organizzati nella raccolta classificata come *The Watkins Album*. Il materiale è digitalizzato e consultabile on line, <https://www.npg.org.uk/collections/search/set/355/The+Watkins+album> (ultimo accesso: 8 febbraio 2024).

che riproducono scene di drammi, romanzi e poemi e che sempre più spesso diventano soggetti di riprese fotografiche amatoriali. Esposti nei salotti e sfogliati in un vero e proprio rito sociale, gli album che raccolgono questo tipo di immagini costituiscono una mania della fotografia vittoriana in particolare nelle sue derive casalinghe, caratterizzate da quel diletterantismo (spesso praticato da donne e realizzato in ambito domestico) considerato al tempo la condizione ottimale per la sperimentazione artistica. In questa fotografia affollata di ragazze nei panni di eroine le pose dei soggetti, che mimano frammenti di testi e leggende, somigliano a quelle delle vere attrici, che sperimentano la resa fotografica della mimica e della gestualità nei ritratti dei professionisti realizzati a scopo promozionale.¹² Negli album, dove i soggetti appaiono sia nei panni dei loro personaggi fittizi che in borghese, i territori si mescolano e si assiste allo sconfinamento tra immagini della realtà e costruzioni di scene di finzione. Il ritratto è l'elemento comune tra questi due territori e sovrappone le due concezioni della fotografia, quella naturalistica e quella allestita. Lo spiega bene Marta Weiss, tra le studiose di riferimento della fotografia vittoriana, problematizzando la nota distinzione che Allan Douglass Coleman aveva fatto tra i fotografi che considerano il mondo come dato e quelli che lo vedono come una materia da trasformare. Secondo Weiss tale distinzione non permette di comprendere molti fenomeni della storia della fotografia e soprattutto non considera il ruolo attivo dei soggetti delle immagini¹³ (ruolo, aggiungiamo noi, tanto più determinante nei ritratti degli attori professionisti, abituati a gestire la loro presenza scenica e a lavorare sull'immagine sia dei loro personaggi che della loro figura pubblica).

Gli allestimenti delle mostre tardo ottocentesche, così come gli album e le altre forme che assume la diffusione della fotografia, rispecchiano questa fluidità accostando tra loro paesaggi, ritratti e scene allestite e tale vicinanza – che corrisponde a una visione del mondo in cui realtà e immaginazione non sono nettamente distinte – appare ancora più evidente nella composizione delle raccolte che, anche in termini di fruizione, restano al confine tra pubblico e privato.

12. Si pensi alle fotografie di Julia Margaret Cameron e di Lady Clementina Hawarden, molto celebre la prima, meno nota la seconda, entrambe autrici di immagini in cui le loro figlie (e nel caso della Cameron anche tutto un popolo di governanti – talvolta assunte proprio per la loro fotogenia –, parenti, amiche e amici) sono riprese o nel pieno dell'interpretazione di alcuni personaggi storici o romanzeschi, o in atteggiamenti extra-quotidiani dalla forte carica drammatica ed espressiva. Cfr. F. MUZZARELLI, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Bologna, Atlante, 2007, in particolare i primi due capitoli.

13. Cfr. M. WEISS, *La photographie mise en scène dans l'album victorien*, in *La photographie mise en scène. Créer l'illusion du réel*, sous la direction de L. PAULI, London-New York, Merrel, 2006, pp. 81-99. Il riferimento a Coleman riguarda il saggio *The Directorial Mode: Notes Toward a Definition*, «Artforum», xv, 1976, 1, pp. 55-61.

La collezione di Watkins, sebbene realizzata da uno studio professionale e tutta incentrata sui ritratti di personalità note, conserva queste caratteristiche e le esplicita soprattutto nell'alternanza tra le raffigurazioni di personalità della cultura e della politica e quelle di attori e attrici spesso nei panni dei loro personaggi che appaiono come delle interferenze nella realistica e celebrativa rappresentazione della società. Quindici fotografie dell'album ritraggono Adelaide Ristori, mentre nel fondo conservato a Genova le stampe che recano il timbro a secco dello studio Watkins sono circa una trentina. Si tratta di una produzione uniforme, tutta basata sulla sessione di ripresa del giugno 1857 in cui il fotografo ha ritratto l'attrice nei costumi e nei gesti di diversi personaggi condensando in una serie di pose i successi del suo repertorio e le attrazioni della sua tournée londinese.

Il 20 dicembre 1857, circa sei mesi dopo le riprese, Watkins invia una lettera ad Adelaide Ristori scusandosi del ritardo della sua risposta a una missiva che l'attrice gli aveva spedito da Madrid. Il trasloco dal 179 al 215 di Regent Street è la causa di tale negligenza: «La même cause m'a empêché d'avancer dans l'impression de la collection de vos photographies. Je n'en ai pas même une série complète pour moi-même, mais j'espère bien être tout à fait en mesure quand nous aurons le plaisir de nous voir à Londres».¹⁴

Watkins parla di collezione e di serie, non di singole immagini. Non si tratta solo di una scelta di pose riuscite, ma di una sequenza, probabilmente quella oggi conservata nel fondo dell'attrice, che sembra realizzata in vista di uno specifico progetto. Alcune stampe dovevano essere state già consegnate prima della lettera poiché una di queste (che la ritrae nel Macbeth) porta una dedica dell'attrice al figlio Giorgio datata Barcellona, 18 ottobre 1857, collocabile quindi nella tappa spagnola della tournée dell'attrice che proprio in quel periodo aveva sollecitato il fotografo.¹⁵

Tra i documenti consultati non ci sono tracce degli sviluppi della vicenda, che però deve aver subito una forte accelerazione stando alla data impressa sulla copertina del libretto *Adélaïde Ristori. Album Artistique*, stampato a Parigi il 1° gennaio 1858. L'album comprende undici litografie in gran parte siglate con delle iniziali e stampate da Godard (55, Q. des Augustins, Paris).¹⁶ Ri-

14. La lettera (manoscritta in lingua francese sulla carta intestata dello studio del fotografo), è conservata al MBA, *Fondo Adelaide Ristori* (d'ora in poi *Fondo Ristori*).

15. La maggior parte delle stampe di Watkins presentano i due angoli superiori arrotondati, mentre questa con dedica al figlio ha la forma di un rettangolo regolare. Questo dettaglio suggerisce l'ipotesi che sia stata realizzata in una sessione di stampa differente rispetto alle altre.

16. Sotto ciascuna immagine figurano delle iniziali che la Bibliothèque Nationale de France (BnF) (che possiede una copia dell'album oggi accessibile in versione digitalizzata attraverso BnF – Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1509246v.r=album%20artistique%20>

traggono la Ristori in undici scene evocate dalle citazioni dei testi che fanno da didascalia alle immagini, insieme col riferimento all'atto del dramma da cui sono tratte. Medea nella sua posa statuaria col braccio alzato, il pugnale stretto in mano e il volto deciso rivolto verso la lama, Maria Stuarda che scaccia Elisabetta in una posa che abbiamo già evocato, Lady Macbeth con i gesti nervosi delle mani e la figura eretta e immobile, Fedra che guarda verso l'alto e che si rivolge a 'Venere tremenda', Mirra che si punta il pugnale sul petto, il volto trasfigurato, e ancora Francesca da Rimini, Pia de Tolomei, Camma, Ottavia coi loro costumi il cui drappeggio disegna la figura regale dell'attrice nella sua gamma di gesti e di espressioni riprodotte con grande realismo. Le litografie di Godard, come avviene per le immagini dell'«Illustrated London News», sono tratte dalle fotografie di Watkins. Qui, a differenza che nel giornale, il suo nome scompare, ma l'attribuzione è certa poiché la serie di stampe conservate nel *Fondo Ristori* che porta il timbro dello studio del fotografo corrisponde (salvo nel caso del ritratto con corona d'alloro posto in apertura) alle figure dell'album. La certezza che anche gli scatti siano del medesimo autore è data dalla presenza delle stesse immagini nel *Watkins Album* conservato presso la National Portrait Gallery di Londra. La sua serie fotografica costituisce dunque la matrice delle incisioni dell'album che scontornano la figura e la decontestualizzano installandola sul foglio bianco e facendole proiettare una leggera ombra che restituisce l'illusione della tridimensionalità. Tale utilizzo del negativo fotografico come passaggio intermedio per la diffusione di immagini grafiche, tipografiche, pittoriche è molto diffuso nella fotografia tardo ottocentesca e primo novecentesca per la concezione del mezzo fotografico come uno strumento di registrazione della realtà spesso messo al servizio di linguaggi ritenuti più nobili o di tecniche più facilmente riproducibili. L'immagine migra così da un supporto all'altro perdendo le informazioni sulla sua produzione originaria come autore, data, luogo di ripresa. Se le rivendicazioni di natura artistica segneranno soprattutto la storia della fotografia a cavallo tra i due secoli, la metà dell'Ottocento è piuttosto caratterizzata da questioni

ristori?rk=21459;2) ha identificato come A. L. e che sembrerebbero le firme dell'autore delle litografie, se diverso dallo stampatore del volume. Infatti nella maggior parte delle tavole dell'album Godard è indicato come stampatore (impr.) mentre in tre casi (Macbeth, Fedra, Francesca da Rimini) come litografo (lith.). Confrontando i documenti autografi dell'attrice, le iniziali siglate a noi sembrano piuttosto la A e la G di Adelaide Grillo apposte probabilmente dalla Ristori stessa come ad approvare la riproduzione della sua immagine. Vale la pena precisare che i due esemplari dell'album da noi consultati presentano una sostanziale differenza: mentre nella copia conservata al MBA, *Fondo Ristori*, la copertina è color crema e le litografie sono in bianco e nero, in quella della BnF la copertina è verde e le tavole sono colorate.

tecniche e dalla messa a punto di processi che determinano la diffusione (e la trasformazione) delle immagini fotografiche.

Nell'impossibilità di riprodurla tipograficamente (per cui – almeno per quel che riguarda le ampie tirature – si dovrà aspettare l'invenzione della mezzatinta verso l'ultimo decennio del secolo) la fotografia è infatti utilizzata nell'Ottocento come matrice per altri procedimenti di stampa che ne conservano le caratteristiche formali trasfigurando quelle tecniche e privando l'immagine del suo autore, trasformato in un medium tra l'azione reale del soggetto e la diffusione della sua raffigurazione.

Malgrado l'incongruenza rispetto alla lettera di Watkins, la data dell'album parigino è molto significativa. Nel 1858 infatti vedeva le stampe, sempre a Parigi, quello che è stato considerato il primo libro su una attrice illustrato da fotografie. Protagonista ne è Rachel, la principale antagonista di Ristori, l'autore è il critico Jules Janin e le fotografie sono firmate dal pittore e fotografo Henri De La Blanchère, che l'anno dopo avrebbe pubblicato *L'art du photographe*, una dettagliata disamina dei principi e delle tecniche della fotografia dell'epoca. Ma come fa notare Arnaud Rykner analizzando questa biografia della grande attrice francese nell'ottica dell'utilizzo della fotografia nella stampa teatrale, quelle firmate da De la Blanchère (e pubblicizzate come delle impressionanti impronte dal grande realismo che fanno apparire viva l'interprete ripresa nei suoi grandi ruoli) sono immagini completamente fabbricate, e tecnicamente non sono fotografie. In alcuni casi assumono come matrici delle fotografie di altri autori da cui De la Blanchère trae dei controtipi che incolla su dei disegni che raffigurano la scena, montando figure e sfondi realizzati da mani, e con tecniche, diverse.¹⁷

Nello stesso anno della biografia illustrata di Rachel (ma col primato contenuto nella indicazione di copertina che recita 1^{er} Janvier 1858) esce dunque l'album dedicato alla Ristori, una collezione solo visiva che utilizza l'impronta fotografica senza rivendicarne la novità e traducendola in una visione artistica che sintetizza il repertorio scandendolo in una unica partitura fatta di gesti ed espressioni.

3. *Il montaggio delle espressioni*

Come tutte le altre fonti, la fotografia è un documento parziale dello spettacolo. Evidenzia alcuni aspetti mentre ne cela altri, e proietta il teatro nel

17. Cfr. A. RYKNER, *Utilizzi mediatici della fotografia di teatro: l'attore in stampa*, contributo al Dossier *L'uso della fotografia nei libri della danza di inizio Novecento. Casi studio e zone di intersezione*, a cura di S. MARENZI, «Teatro e Storia», n.s., 2022, 43, pp. 279-296.

suo sistema di regole e codici, nelle specificità del suo linguaggio e nelle sue possibilità tecniche in continua trasformazione. A rendere gli attori dei soggetti interessanti per i fotografi, oltre alla loro grande popolarità, è la capacità di lavorare a comando sulle espressioni e di saper agire davanti all'occhio meccanico grazie all'esperienza acquisita con il pubblico, malgrado questi due 'sguardi' siano tra loro molto diversi. L'abilità degli attori di rendere credibili i gesti volontari interessa quei ritrattisti impegnati nella ricerca della naturalezza della posa, che per ovvie ragioni tecniche nella fotografia di fine Ottocento doveva essere mantenuta piuttosto a lungo col rischio di apparire rigida e artificiosa. Watkins, come abbiamo visto attraverso la auto-promozione del suo studio, era uno di questi.

La sua collezione di ritratti presenta una ampia galleria di volti. Solo in una trentina di fotografie appaiono dei soggetti ripresi in figura intera che spiccano per l'attitudine del corpo e dell'atteggiamento oltre che per l'espressione del volto. Sono tutti attori.¹⁸ Con gli artisti della scena il corpo e la sua gestualità conquistano lo spazio dell'inquadratura ed espandono la dimensione dell'espressione al di là del volto, amplificando e prolungando l'efficacia dell'azione. Le loro posture mostrano i principi dell'espressione che sono gli stessi per l'immagine e per l'azione scenica. Le pose asimmetriche, l'equilibrio instabile, la doppia direzione del gesto, il bilanciamento degli elementi che sporgono rispetto a un asse centrale. L'arte visiva conosce questi codici compositivi al di là dei soggetti raffigurati, e a maggior ragione li applica se questi sono dei corpi, e di più, dei corpi in azione. Per contro, come ci ha insegnato l'antropologia teatrale, i principi dell'azione espressiva sono gli stessi per gli attori di tutti i tempi e di tutti i luoghi, indipendentemente dal genere di spettacolo e dalla cultura teatrale a cui appartengono. Nelle immagini questo appare con maggiore evidenza che sulla scena, nella cui visione convergono molti fattori. Nella fotografia, che non può riprodurre l'azione in movimento e deve isolare gli elementi che la compongono, le tecniche dell'attore sembrano spogliate, ingrandite, prolungate, osservabili trasversalmente grazie all'accostamento di gesti e posture provenienti da tempi, luoghi e culture teatrali diverse che ne offre una visione simultanea e ne mostra le ricorrenze.¹⁹ L'intreccio tra cul-

18. Compagno nell'album la danzatrice Manuela Perea detta La Nena, la coppia di attori Berney e Maria Williams, John Lawrence Toole nei costumi di diversi ruoli da lui interpretati, l'attrice e organizzatrice teatrale Marie Effie, e ancora Pattie Oliver, Isabella Buckstone, Clara e Charles Selby, e il già menzionato Frederick Robson.

19. Sulla ricorrenza dei principi che caratterizzano l'essere umano nella condizione di rappresentazione rimando agli studi di antropologia teatrale, ai testi di Eugenio Barba e agli esiti delle sezioni dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). Tra questi ultimi, e di particolare interesse per l'utilizzo delle immagini come strumento di indagine comparativa, si

tura teatrale e cultura visiva è molto stretto in età vittoriana: gli stessi personaggi attraversano i dipinti e i palcoscenici (e come abbiamo visto i salotti e le fotografie che ne registrano i riti culturali, condividendo lo spazio dell'ammatorialità) dando vita a una nuova iconografia condivisa da attori e pittori che trova una sintesi nella fotografia dell'epoca, sia quella commerciale che promuove e diffonde volti e gesti della scena, sia quella artistica, che assume il teatro come modello.²⁰

Gli attori, la cui frequenza dimostra un interesse continuativo verso il teatro da parte di Watkins, appaiono dunque nella sua galleria di ritratti quasi sempre in figura intera, in particolare quando ripresi nei panni di uno dei loro personaggi. I costumi sono senz'altro un elemento caratterizzante che contribuisce alla scelta compositiva del campo largo ma più ancora lo sono la postura e la gestualità, che in assenza dell'indicazione dei ruoli interpretati (raramente menzionati nelle didascalie), si fanno allegorie delle emozioni. L'album di Watkins mostra all'osservatore questo movimento della macchina che, davanti all'arte dell'attore, fa un passo indietro per lasciare spazio al soggetto sia in termini reali, allargando l'inquadratura per includere il corpo e il gesto, sia metaforicamente, lasciando che siano i professionisti dell'azione esibita a scegliere la posa come apice del movimento realizzato in scena. Isolando la sequenza dedicata allo stesso soggetto emergono, accanto alle scelte sui singoli scatti, le strategie di montaggio, elemento espressivo che la fotografia dell'epoca sperimenta nella formula lineare con gli album e le raccolte, e in quella simultanea coi fotomontaggi, gli assemblaggi,²¹ i *collages*,²² tutte pratiche

vedano i due volumi che Barba ha curato insieme a Nicola Savarese: *L'arte segreta dell'attore* (uscito la prima volta in italiano come *Anatomia del teatro: un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La casa Usher, 1983, e oggetto di numerose traduzioni e riedizioni di cui l'ultima è *L'arte segreta dell'attore: un dizionario di antropologia teatrale* [2011], Bari, Edizioni di pagina, 2018) e *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, Edizioni di pagina, 2016.

20. Su questi intrecci, e soprattutto sul legame tra pittura e fotografia, si veda il catalogo della mostra *Painting with Light. Art and Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age*, ed. by C. JACOBI and H. KINGSLEY, London, Tate Publishing, 2016.

21. In particolare Watkins è uno specialista e un pioniere delle foto-caricature, a cui si dedica dagli anni Cinquanta ai Settanta dell'Ottocento utilizzando tecniche miste (disegno e fotografia) e creando una galleria parallela – satirica e grottesca – a quella dei suoi ritratti. Cfr. H. TROMPETELER, *Herbert Watkins: Photography meets Caricature*, London, NPG, 26 September 2013, <https://www.npg.org.uk/blog/herbert-watkins-photography-meets-caricature> (ultimo accesso: 8 febbraio 2024).

22. Il collage è una grande moda del tempo. Nella NPG ne figura uno realizzato da Cecilia Mary Jocelyn che unisce 101 immagini di diversi fotografi tra le quali si riconoscono diversi ritratti della Ristori. Lo si può consultare online muovendosi al suo interno al link <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw124746/Collage-of-101-figures?LinkID=mp06044&role=sit&rNo=15> (ultimo accesso: 8 febbraio 2024).

al tempo molto diffuse, che contribuiscono alla sperimentazione del nascente linguaggio fotografico. Tra le fotografie di Watkins conservate alla NPG sono riscontrabili tutte queste diverse strategie di accostamento, e quindi di ri-semantizzazione, delle singole immagini. In quella dell'album che stiamo prendendo in esame (la serie conservata alla NPG sotto il titolo *The Watkins Album*) ogni fotografia conserva una sua autonomia ma i soggetti vengono valorizzati dal loro inserimento tra le personalità di rilievo della propria epoca. Le fotografie della Ristori, celebrità internazionale che spicca in un album quasi interamente dedicato a figure della società o dello spettacolo inglesi, si distinguono per quantità e per tipologia: è il soggetto a cui è dedicato il maggior numero di scatti e che, pure nell'alternanza tra ritratti e foto teatrali, figura nelle pose più dinamiche ed espressive di tutto l'album. Nelle fotografie a lei dedicate (che formano una serie nella serie) si vedono gesti ampi, cambi di costume, vere e proprie interpretazioni in cui sono riconoscibili i momenti clou dei ruoli del suo repertorio. Il suo corpo espressivo conquista la scena del ritratto e porta all'interno della fotografia il teatro non solo come spettacolo, ma come arte dell'attore. Un montaggio di espressioni – se con questo termine non intendiamo solo gli atteggiamenti del volto ma il distillato dell'efficacia scenica che si condensa nel gesto – complementare agli album conservati dall'attrice, essendo basati l'uno sul rapporto tra un fotografo e tanti personaggi, l'altro su quello tra un'attrice e molti fotografi. Nelle zone di contatto tra questi due approcci appare la fotografia come possibile documento non dello spettacolo, ma di quella che Simoncini ha giustamente definito «la conaturata stratificazione che caratterizza quest'arte, da valutare più nella lunga durata della composizione del repertorio che nella breve dimensione di una singola rappresentazione».²³

Se l'album del fotografo presenta un montaggio delle espressioni dell'attrice – una scomposizione del repertorio fissato nei suoi tratti salienti –, gli album assemblati dalla Ristori, in particolare quelli dedicati alle diverse interpretazioni dello stesso dramma, appaiono come un montaggio delle espressioni dei personaggi. Nessuna fotografia di Watkins è raccolta negli album dell'attrice,²⁴ nel confronto coi quali i suoi ritratti spiccano per l'intensità delle pose e per l'ampiezza dei gesti che coinvolgono tutta la figura, sempre ripresa per intero. Solo alcune fotografie del romano Vincenzo Spina e dei parigini Mayer et

23. SIMONCINI, *Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda' di Adelaide Ristori*, cit., p. 29.

24. Fanno eccezione delle piccole tavole che presentano a loro volta un montaggio di fotografie di Watkins che figurano negli album n. 12 (dove ce ne è una che porta la sigla 'Cabinet Album' stampata sul cartoncino sotto al nome dell'attrice e all'indicazione dei personaggi raffigurati), n. 22 e, in una versione con un maggiore numero di immagini comprensivo di fotografie di altri autori, nel n. 34.

Pierson presentano una simile dinamicità e lavorano sull'espressività del corpo mentre nella maggior parte dei casi la dimensione espressiva è affidata soprattutto al volto. Per contrasto, è interessante confrontare la fotografia di Watkins alla Ristori in *Maria Stuarda* (che abbiamo già osservato) con una immagine dei danesi Hansen & Weller che la riprendono nello stesso gesto tagliando però la mano, annullando quindi l'energia che sembra uscire dall'indice che con fermezza indica l'uscita a Elisabetta, e mostrando il corpo come supporto del gesto del braccio e del complesso costume, laddove nella fotografia dell'inglese l'inclinazione del busto, la forza dell'altra mano stretta a pugno, la dinamicità della figura presa di tre quarti in parte proiettata verso la mano che indica e in parte reclinata nella direzione opposta porta le tracce di una tensione difficile da riprodurre nello studio di un fotografo, dove è isolata dal flusso dell'azione che la determina.

Negli album tematici (su un ruolo) figurano i nomi dei tanti fotografi che la hanno ritratta (talvolta a più riprese nel corso del tempo) nei diversi passaggi nella loro città. E appaiono le variazioni sul tema che ciascuno studio applica con le sue scelte di illuminazione, di taglio dell'inquadratura e di fondale. Lo stesso momento del dramma riconoscibile dal costume, dallo sguardo e dal movimento del corpo, mostra le sfasature di una visione che montando in successione gli scatti di diversi fotografi si allontana, si avvicina, ruota attorno al soggetto, lo scolpisce con ombre morbide o più nette, mostra l'uno o l'altro dettaglio dell'interpretazione o degli accessori. Accade in questi album il contrario di quello che si vede nella raccolta di Watkins dove il fondale, le luci, l'atmosfera e lo stile di ripresa sono sempre gli stessi e a differenziare le immagini è il passaggio del soggetto, più o meno capace di imprimere il suo carattere nella fotografia, tanto più se nei panni di un personaggio che gli permette di usare la presenza in modo espressivo. Nel caso della Ristori ripresa da Watkins in diversi ruoli, per cui possiamo immaginare il set montato e i suoi cambi di costume e di interpretazione per ciascun dramma distillato davanti alla macchina fotografica, la gamma si allarga e lo stesso soggetto sprigiona diverse presenze, la cui forza espressiva si amplifica nella visione in serie. Nell'accostamento tra varie immagini si vede ad esempio la mobilità del volto che cambia espressioni e si trasforma in base alle emozioni dei diversi personaggi interpretati, che diventano le emozioni del pubblico e che la fotografia, in particolare per chi ha visto le recite, riaccende.

Le stampe di Watkins conservate a Genova sono l'anello di congiunzione dei due repertori, l'album del fotografo e quelli dell'attrice. Come accennato, sono circa il doppio di quelle incluse nell'album di Watkins, e costituiscono le matrici delle undici litografie stampate da Godard che compongono il libretto *Adelaide Ristori. Album Artistique*, uno dei primi volumi teatrali che, seppure traducendola in un'altra tecnica grafica e facendo scomparire il nome dell'au-

tore degli scatti, utilizza la fotografia. Nel contesto del *Fondo* dedicato all'attrice, le stampe di Watkins spiccano per l'omogeneità che le presenta come parte di un progetto organico. Scorrendole, montate su grandi cartoni ingialliti che mostrano i segni del tempo, appare allora il paradosso per cui il documento (proprio quello fotografico percepito come permanente) si sfalda, sia fisicamente sia perché sottratto dal suo contesto di produzione con cui rischia di perdere ogni legame, e il gesto (quello dell'attore, considerato temporaneo ed effimero) resta come un'impronta della sua espressione incastonata nel tempo.